

## CESAR VALLEJO UND DIE AVANTGARDE

Der Fall César Vallejo interessiert mich hier nicht zum ersten Mal: Seine außergewöhnliche Vita<sup>1</sup>, seine Präsenz in internationalen Anthologien<sup>2</sup>, seine Situierung in den Avantgarde-Bewegungen<sup>3</sup> waren schon Gegenstand von Veröffentlichungen. Um das mir gestellte Thema besser einzukreisen – es ist angesichts seines politischen Interesses noch immer heikel –, möchte ich den Leser auf zwei Umwegen heranzuführen: Zu Beginn skizziere ich einen kurzen Rückblick auf die Problematik des Begriffs Avantgarde; sodann rufe ich Biographisches in Erinnerung, woraus die Art und Weise hervorgehen soll, in der Vallejo seine ideologischen Einstellungen mit seinen literarischen Optionen zu vereinbaren suchte.

Zunächst also eine kurze terminologische Digression. Sie drängt sich auf, weil das Zusammenspiel von Ideologie und Ästhetik im Bereich der Avantgarde ein steter Streitpunkt war. Aus dem monumentalen Sammelwerk über die europäischen Avantgarden im 20. Jahrhundert<sup>4</sup> geht zur Überraschung vieler deutlich hervor, daß die Semantik des Begriffs Avantgarde in den europäischen Literaturen den soziopolitischen Kontext bald einschloß, bald ausschloß, mit der Tendenz, die Semantik immer mehr auf das Ästhetische zu beschränken. In Lateinamerika hingegen, wo die kanonisierte Literatur in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nach wie vor eine Angelegenheit der kulturellen Eliten, d.h. der Begüterten und Kon-

---

1 Gustav Siebenmann: "Eine Hinführung zu César Vallejo (1892-1938)", in Gisela Beutler/Alejandro Losada (Hg.) 1981, pp. 1-14.

2 Gustav Siebenmann: "Antología computada de poetas latinoamericanos", in *La Torre*, (Puerto Rico), III, 9 (1989): 11-38. Vallejo ist in den 47 ausgeählten länderübergreifenden Anthologien mit 190 Gedichten vertreten und steht damit deutlich an erster Stelle unter allen Lyrikern Lateinamerikas (seit 1916).

3 Gustav Siebenmann: "César Vallejo y las vanguardias", in *Hispania*, 72, 1 (March 1989) 33-41. Daraus wurden für diesen Aufsatz verschiedene Stellen in deutscher Übersetzung übernommen.

4 In Jean Weisgerber (éd.) 1984 wird über die spanischsprachigen Avantgarden auf pp. 17-70 referiert.

servativen war, wurde jede Art von Inkonformismus, auch wenn er zunächst nur einen ästhetischen Kanon betraf, zugleich auch politisch verstanden. So konnte dort der Avantgardist sozusagen immer alle Tabus gleichzeitig in Frage stellen, also in einem Zuge alle Sektoren der herrschenden Gesellschaft betreffen, auch wenn seine kühnen Neuerungen sich zunächst nur auf künstlerischem und literarischem Gebiet ereigneten. Dies gilt natürlich für die Stoßrichtung, nicht für die politischen Folgen solcher Dissidenz. Die Trennung zwischen einer politischen und einer literarisch-künstlerischen Avantgarde, so wie sie sich in fast allen europäischen Avantgarde-Bewegungen im Laufe der Jahrzehnte ergab, kam in Lateinamerika infolge der besonderen Beziehungen zwischen Gesellschaft und Kultur nicht zustande. Ein Beweis dafür ist just das Beispiel Vallejos, der die Möglichkeit einer solchen Scheidung erst viel später erkannte, als er längst in Paris war.

Erst in Europa hat er gemerkt, daß die künstlerische und die politische Avantgarde auseinanderdriften können. Er improvisiert zur entsprechenden Unterscheidung zwei schlichte und klare Formulierungen: In seinem Essay *El arte y la revolución* (1929-1931), spricht er von "thematischer Revolution", wenn auch Politisches gemeint war, und andererseits von "technischer Revolution", wenn das Ästhetische im Vordergrund stand. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß der Terminus "vanguardia" und seine Ableitungen in Vallejos Texten selten vorkommen, zudem fast immer in einer negativen Reihe, wie beispielsweise in seiner "Crónica" von 1928, wo er aussagt, er wende sich gegen "alle Betrüger der Revolution, die Gewissenlosen, die Hochstapler, die Verdummten, die Egoisten, die Rückständigen in avantgardistischer Maske [...]"<sup>5</sup>. Die erwähnte Scheidung des Begriffsinhaltes ist bei Vallejo demnach spät erfolgt, erst nachdem er einen großen Teil seines dichterischen Werkes schon geschrieben hatte. Mit seiner Ästhetik war er jedoch schon so weit in die Rolle eines kulturellen Opponenten und einer dichterischen Subversion hineingewachsen, daß eine politische Avantgarde von analoger Radikalität kaum mehr denkbar war. Diese besondere Problematik Vallejos offenbart sich weniger in seiner Lyrik als in seinen Essays, zu denen wir erst spät Zugang erhalten sollten.

---

5 Zitiert nach Enrique Ballón Aguirre 1985, pp. 262 u. 266 s. (Übersetzung vom Verf.).

Doch zurück zur Herkunftsanalyse des Begriffs Avantgarde. Es zeigt sich nämlich noch eine weitere, diesmal inhärente Problematik. Hannes Böhringer hat sie in seinem Essay über die Geschichte besagter Metapher deutlich gemacht und die vermutlich echte Aporie, also ihren unlösbaren Widerspruch offengelegt. Er argumentiert dabei wie folgt: Während in der spanisch-amerikanischen Literatur die Avantgarde (ca. 1910 bis ca. 1940) als Stil und als Epoche den sogenannten Modernismo (etwa 1882 bis etwa 1910) ablöst, hat sie sich in der angelsächsischen Literatur so sehr dem sogenannten Modernism der Angelsachsen angenähert, daß es bis zur Identifikation der beiden Bewegungen kam. So entspricht im angelsächsischen Kulturbereich der "Postmodernism" zugleich einem "Postvanguardism". Daraus könne man ersehen – so Böhringer –, daß jede Avantgarde-Bewegung, die einer historischen Avantgarde folgte, als eine unechte Neoavantgarde erscheine (107 f.). Nach Auffassung des Wahlfranzosen und Saintsimonisten Rodrigues<sup>6</sup>, des Erfinders von 'Avantgarde' (1825), sind es die Künstler, die als gesellschaftliche Avantgarde und somit auch politisch als Anführer fungieren werden. Indes, so argumentiert Böhringer weiter:

Führen, indem man zum Ausdruck bringt, was an der Zeit ist, heißt mit der Zeit gehen. Wer aber mit der Zeit geht, der geht mit der Mode. Im historischen Rückblick ist jeder mit seiner Zeit gegangen. Selbst das Unzeitgemäße war immer noch zeitbedingt. Doch daraus folgt nicht, daß man mit seiner Zeit gehen soll: Warum sollte man ein Kind seiner Zeit sein wollen, wenn man es ja sowieso ist? [...] Die Mode, d.h. Zeitgemäßheit rückt dann überall dort zum Endzweck auf, wo es keine sachlichen Ziele mehr gibt oder wo sie, wie Simmel sagt, gleichgültig geworden sind. Hier scheint mir ein Grund für die Modeanfälligkeit der modernen Kunst zu liegen. Die Mode ist der Preis für ihre Freiheit. (110)

Wir dürfen in diesem Zusammenhang vermuten, daß Vallejo schon in Lima, vor seiner endgültigen Abreise nach Europa (1923) die Aporie des Begriffes Avantgarde vorausgesehen hat. Seine skeptische Einstellung dazu und dessen vorsichtige Verwendung in allen seinen späteren Essays ließen sich so erklären.

Und nun zum zweiten Exkurs, in dem die besonderen Daseinsbedingungen Vallejos in Erinnerung gerufen werden, um damit seine

---

6 Der Saint-Simon-Schüler Olinde Rodrigues soll – nach Böhringer – als erster den Künstler als Avantgarde bezeichnet haben in seinem Dialog "L'Artiste, le Savant et l'Industriel", 1825.

unerwarteten Einstellungen zur Avantgarde besser verständlich zu machen. Denn nicht nur für Außenstehende ist die Tatsache erstaunlich, daß ein Provinzbewohner aus Nordperu zu einem der eigenständigsten Avantgardisten der Weltliteratur werden konnte. In der Tat, muß diese heute allgemein geteilte Einschätzung Vallejos nicht überraschen, wo doch keinerlei "Ismus", keine bekannte Avantgarde-Bewegung nach ihm oder nach einer seiner Dichtungen benannt ist, zumal er auch keines der skandalumwitterten Manifeste mit unterzeichnet hat?

César Vallejo ist 1892 in den Anden Nordperus geboren, in Santiago de Chuco, auf 3150 Meter Höhe, vier Tagesritte von Trujillo entfernt, weitab also von irgendeinem kulturellen Zentrum. Er war der jüngste der zwölf Söhne einer Mestizenfamilie, deren Ernährer von Beruf Notar war, einer der wenigen Einwohner Santiagos, die schreiben konnten. Vielleicht dürfen wir die dichterische Frühgeschichte Vallejos mit dem Hinweis beginnen lassen, daß die Beschäftigung seines Vaters mit der Schrift, die zugleich Recht sprach, dem Sohn schon früh die potentielle Macht des Wortes vor Augen geführt hatte. Fast alle seine Lehrer waren Arielisten, d.h. Pädagogen, die durch das Buch *Ariel* (1900) des Uruguayers José Enrique Rodó beeinflußt waren. Mit diesem wurde eine idealistische Pädagogik verbreitet, deren Ziel es war, Spanisch Amerika auf eine geistige Führerrolle in der Neuen Welt vorzubereiten, in antagonistischem Kontrast zu dem angeblich plebejischen Materialismus des Nordkontinents. Solche Einflüsse haben sicherlich bei Vallejo schon früh ein tiefes Vertrauen in das dichterische Wort geweckt, seinen Glauben an den kreativen Umgang mit der Sprache. Die im Arielismus latente Romantik hat ihn zu einer lange währenden Sympathie mit jener europäischen Bewegung geführt. Einige Jahre später sollte deshalb der Baccalaureus Vallejo in Trujillo eine Prüfungsarbeit über die vorsymbolistische Bewegung in Spanien veranlassen (*El romanticismo en la poesía castellana*, 1915). Hinzu kam, daß in jenen Jahren die didaktischen und die hymnischen Funktionen der Lyrik nicht nur kompatibel erschienen, daß sie vielmehr in einer brillanten Symbiose zusammengeführt worden waren durch eine kontinentale Literaturbewegung, die wir als hispanischen Modernismo kennen. Es sei daran erinnert, daß diese Bewegung trotz ihres Namens, nie beanspruchte, der Avantgarde zuzugehören. In der Tat zählt diese hispanische Aufbruchsbewegung nicht zur Moderne mit ihren dissonanten Struk-

turen, so wie sie mit breiter Zustimmung Hugo Friedrich oder Michael Hamburger definiert haben, wenn wir von wenigen Spätgedichten von Rubén Darío und von Leopoldo Lugones absehen<sup>7</sup>. Daß die modernistische Lyrik von der damaligen Jugend in Trujillo, wo Vallejo inzwischen studierte, noch immer positiv rezipiert wurde, steht außer Zweifel. Zwar finden wir Bemerkungen Vallejos, die zunächst Kritik übten an den Modernisten, die "sich zu sehr der Imitation von Ausländern hingaben", doch dann entdeckte er um 1915 den späten Darío, vor allem dank der Vermittlung seines Freundes Antenor Orrego. Wir wissen ferner, daß im Jahr danach in Trujillo die Anthologie mit Dichtungen des uruguayischen Modernisten Julio Herrera y Reissig begeisterte Aufnahme fand (*Los peregrinos de piedra*, 1914). Wir dürfen aus all dem schließen, daß in den dichterischen Modellen, die für den jugendlichen Vallejo entscheidend geworden waren, zunächst jegliche rebellische, bilderstürmerische oder auch nur kritische oder gar anarchische Note fehlte, Elemente also, die für die historischen Avantgarden systembildend waren. Mit anderen Worten: Die dichterische Initiation Vallejos ist im Zeichen der Affirmation erfolgt, im Vertrauen auf die musikalische, harmonisierende Kraft des Wortes, fernab also von den allen Avantgarden inhärenten Negationen.

Da waren jedoch noch andere Einflüsse. Zu jenen Büchern, die auf den inzwischen gut zwanzigjährigen Vallejo entscheidend eingewirkt haben, gehört eine Lyrikanthologie, die ihm als Schauglas in das ferne Europa diene. Es ist die *La poesía francesa moderna* betitelte Gedichtsammlung, die 1913 von Enrique Díez Canedo und F. Fortún zusammengestellt worden war. Mit diesem Buch lernten die Lateinamerikaner unvermittelt und ohne reisen zu müssen, das kulturelle Klima von Paris kennen, insbesondere die Lyrik der europäischen Moderne. Ihre entmythisierende Tendenz, ihre gewollten Brüche kontrastierten scharf mit der latenten Romantik und mit dem vorherrschenden Modernismo im peruanischen Kulturmilieu. Der durch die französische Lyrik seit Baudelaire ausgelöste Schock wurde

---

7 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis heute*, Reinbek, erw. Aufl. 1967, passim; Michael Hamburger: *Die Dialektik der modernen Lyrik – Von Baudelaire bis zur konkreten Poesie*, München 1972. – Zum Verhältnis des Modernismo zu den Avantgarden vgl. Verf.: "Modernismen und Avantgarde in der Iberoromania", in Siebenmann 1989, pp. 117-143.

noch verschärft durch die spanische Zeitschrift *Cervantes* (1916-1926, in 2 Epochen), die ebenfalls nach Trujillo gelangte, und die im Gegensatz zu der Klassik, die ihr Titel erwarten läßt, das Sprachrohr der Madrider Ultraisten und Kreationisten war, d.h. also der brandneuen Avantgardebewegungen in Spanien. Auf diese Weise gelangten aus Europa Gedichte von Huidobro, Apollinaire, Valéry und Aragon nach Trujillo. So mußte auch in dieser Provinz erkannt werden, daß andere Zeiten angebrochen waren, in Amerika wie in Europa. Vallejo war stark beeindruckt von der Kühnheit und Ausdruckstärke dieser Modernen. Er entdeckte Stimmen, die jede romantische Deklamation weit hinter sich gelassen hatten: Walt Whitman, auch die musikalischen Innovationen von Symbolisten wie Verlaine und Maeterlinck. Der Intellektuellenzirkel in der staubigen Provinzstadt hatte sich durch solche Leseerlebnisse in einen Irradiationspunkt verwandelt, von dem aus gleichermaßen der Bruch mit der Tradition und die Erneuerung der Ausdrucksmöglichkeiten gesucht wurden. So kam es selbst in Trujillo – und zwar allein durch das damals einzig verfügbare Massenmedium: durch gedruckte Texte, freilich auch durch die Kulturgerüchte, die im Freundeskreise herumgeboten wurden – zu jener Infragestellung aller traditionellen Werte, in philosophischer, religiöser wie auch ästhetischer Hinsicht.

Für unseren Zusammenhang wichtig ist ein allein schon durch den zeitlichen und geographischen Zusammenfall höchst signifikantes Ereignis: In Trujillo erschien damals das erste Werk jenes für die sozialistische Bewegung in Lateinamerika späterhin so einflußreichen Politikers Raúl Víctor Haya de la Torre (1895-1979), dem Begründer der APRA. Früh schon hat dieser politische Dissident bei der literarischen Bohème in der peruanischen Nordprovinz Aufmerksamkeit erregt. Es scheint demnach, als hätten sich dort die künstlerische und die politische Avantgarde gleichzeitig und symbiotisch ereignet.

Vallejo verließ Trujillo Ende 1917 und zog nach Lima, wo er sein Leben mit Unterrichten bestritt. Mit wachsendem Selbstvertrauen verkehrte der Dichter im "Palacio Concierto", den man damals den "Palacio de la Bohemia" nannte. Dort scharten sich die Literaten um den alten Dichter Valdelomar, dem Vallejo ergeben zuhörte und seinerseits vom Literaturpapst jener Jahre mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht wurde. In diesem Milieu erstarkte in Vallejo die Überzeugung, daß die Dichtung seine eigentliche Berufung sei, und

zwar ein Dichtertum, das – wie schon gesagt – einen Widerstand gegenüber aller Konvention bedeutete, auch gegen die gesellschaftliche. So erklärt sich vielleicht, weshalb Vallejo in jenen Jahren den Möglichkeiten zu politischer Aktivität völlig gleichgültig gegenüberstand. Die fünf Freunde aus der Bohème von Trujillo, die mit Vallejo zusammen in die Hauptstadt gezogen waren, gerieten dort sogleich in den Bann der Politik. Für Vallejo indessen bedeutete Dissidenz in der Literatur anscheinend zugleich einen Widerstand gegenüber den gesellschaftlichen Zuständen. Eine literarische Avantgarde implizierte auch die politische, war dieser sogar überlegen.

Doch mehr als Hypothesen aufgrund von biographischen Gegebenheiten sind das nicht. Genaueres können wir über den ersten Gedichtband Vallejos sagen, über *Los Heraldos negros*, der Mitte 1919 erschienen ist. Können wir dieses Buch als avantgardistisch bezeichnen? Die unmittelbar günstige Rezeption dieser Gedichte in Lima legt eigentlich eine verneinende Antwort nahe, denn damals pflegte ja Avantgarde-Kunst die erhoffte Skandalwirkung noch zu erzielen, anders als vierzig Jahre später. Zudem waren diese Gedichte zum Teil Jahre früher entstanden und bei aller bildlichen Kraft und stilistischen Eigenwilligkeit doch noch weitgehend verhaftet in romantischen und modernistischen Mustern.

Ein biographisches Detail, von dem bisher nicht die Rede war, obschon es nach Trujillo gehört, hat Vallejo zu einer radikaleren Opposition geführt. Er war ohne Gerichtsurteil, aufgrund bloßer Denunziationen als politischer Rädelsführer bei Unruhen in Santiago de Chuco verfolgt und dann eingekerkert worden. Der Freiheitsentzug nun erwies sich für Vallejo physisch wie psychisch als eine grausame Tortur. Er suchte sie erträglich zu machen durch die Niederschrift von Erzählungen und zahlreichen Gedichten, die dann in sein zweites Buch, *Trilce* (1922), eingehen sollten. Diesmal lassen schon die ratlosen Kommentare der Kritiker erkennen, daß ein stark innovatives Buch entstanden war. Seine Sprache ist weitgehend hermetisch und eine Kommunikation kommt nicht auf Anhieb zustande. So müssen wir diesmal erst recht fragen, ob dieses zweite Werk sich rückblickend in irgendeine der bekannten kosmopolitischen Avantgarden einordnen läßt. Die frühen Chronisten der historischen Avantgarden, z.B. Guillermo de Torre (1925), nehmen von Vallejo und von *Trilce* keinerlei Notiz. Wie erklärt sich das?

Zunächst dürfen wir daran erinnern, daß – so paradox es scheinen mag – auch die Avantgarden bald und ungewollt ihren eigenen Kanon ausgebildet haben. Eine Durchsicht der zahlreichen Manifeste sowie der Sekundärliteratur, in Europa wie in Amerika, läßt darüber keinen Zweifel aufkommen<sup>8</sup>. Mit Ausnahme der Dada-Bewegung, die bekanntlich mit der systematischen Destruktion des sprachlichen Ausdrucks letztlich auch sich selber zerstören wollte – was ihr mit Eklat auch gelang –, suchten die Avantgarden allesamt zwar eine Entgrenzung und eine Befreiung in jeder Hinsicht und Richtung, doch eines blieb letztlich verschont: die Syntax als sprachlicher Aussage- oder Andeutungszusammenhang. Die Avantgarden forderten viel: Freiheit der Imagination, Entgrenzung gegenüber allen Tabus, Willkür in der Metaphorik und der Epithese, die Unabhängigkeit gegenüber rhythmischen, metrischen, formalen Regeln und Zwängen ohnehin, auch die Befreiung von rationaler Kontrolle, die Freisetzung des Unterbewußten usf. Aber nie haben die Avantgarden (außer Dada) auf das syntagmatische Potential verzichtet, das den Menschen in anthropologischem Sinne gemein ist. Ich meine damit, daß trotz aller Listen der traditionellen Hermetik, trotz aller Willkür, stets ein Theseus da war, der in diese vorsätzlichen Labyrinth einzufragen und sich zu orientieren wußte, wobei die Syntax, die Zusammenhang stiftende Abfolge der Sprachelemente den hilfreichen Faden der Ariadne abgab. Die Fähigkeit, gewollte und gesuchte Rätsel zu entziffern, irgendeinen Sinn aufzuspüren, so zweideutig und flüchtig oder absurd er sich auch ausnehmen mochte, die Gabe, einen Text aufgrund bloßer Prae-Texte zu entschlüsseln, solche Fähigkeiten wurden durch die Avantgarde ohne Absicht gefördert und haben sich als schier unerschöpflich erwiesen. Wie oft haben die vermeintlich Genarrten (die Leser/Hörer avantgardistischer Texte) die ihnen gestellte Probe mit Bravour bestanden. Wie oft waren sie in der Lage, dem verblüfften Künstler einen Sinn aus seinem Werk vorzudestillieren, von dem er selber sich nicht hatte träumen lassen. Heute wissen wir wohl, daß sozusagen alle Avantgarde-Texte eine Lesbarkeit bewahrt haben und letzten Endes trotz aller Widerborstigkeit doch ein

---

8 Für die literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts verweise ich auf Jean Weisgerber 1984. Für die Avantgarde-Bewegungen in Spanien und in Spanisch Amerika erwähne ich lediglich Guillermo de Torre 1974, Merlin H. Forster 1975, Klaus Müller-Bergh 1983 und Hugo J. Verani 1986.



Verstehen erlauben, weil sie eben trotz aller Kühnheit Semanteme geblieben sind. Damals, 1919 und 1922, ging man an Vallejos Gedichte noch mit der an älterer Dichtung ausgebildeten Lesegehnheit heran oder man warf sie zunächst in den einen großen Topf, worin die okzidental Avantgarden undifferenziert brodelten.

Fernerhin stellen wir heute fest, daß die erwähnten beiden ersten Gedichtbände Vallejos zwar sicherlich ästhetisch Normen sprengten, daß sie aber in keine der damals praktizierten künstlerischen Anarchien paßten. So verschieden die beiden Bücher sind, sie bewahren doch etwas Gemeinsames, nämlich den konsequenten und systematischen Versuch, sich von einer bestimmten ästhetischen Hegemonie zu lösen: von dem erwähnten hispanischen Modernismo nämlich. Schon im ersten Buch, *Los Heraldos negros*, spürt man, daß Vallejo gegen jenes Ausdruckssystem anschrieb. Alle poetischen Verfahren in diesem Erstling sind Strategien, um irgendeinem modernistischen Klischee auszuweichen oder es wenigstens abzuwandeln, um zu fliehen vor einer verführerischen Harmonie, um sich den magischen Wirkungen eines sprachlichen Melos zu entziehen. Noch immer findet sich zwar Konventionelles, Reime etwa, auch Sonette, doch die Metaphern, auch wenn sie noch "schön" sind, beginnen zu bröckeln. Die Negativität von *Los Heraldos negros* war gegen das etablierte modernistische Ausdruckssystem gerichtet und erlag damit selber wiederum einem gewissen Ordnungszwang. Die Absetzbewegung konnte jedenfalls nicht in Beliebigkeit erfolgen. *Trilce* sodann, das so schwierige zweite Buch, verschärft diesen Widerstand gegen die modernistische Tradition erheblich, treibt die Verschlüsselung, auch mit Hilfe eines ganz persönlichen Referenzsystems, bis nahe an die Unverständlichkeit. Aber selbst diese Hermetik konnte aufgeschlüsselt werden, wie wir dank der geduldligen Arbeit eines Lesers wie Eduardo Neale-Silva (1975) wissen. Übrigens spricht dieser hervorragende Kenner Vallejos von dessen "fase tríllica". Sollte da wenigstens terminologisch der Keim eines Ismus erkennbar werden? Dem scheint nicht so zu sein, denn in keinem Avantgarde-Register finden wir einen Terminus, der auf die in *Trilce* vorfindliche Spielart Vallejos als Bewegung mit Gefolgschaft hinweisen würde. Dieses Buch stellt in der Tat mit seiner Ausdrucksweise einen heftigen Bruch mit dem Herkommen, sogar eine vehemente Aggression gegen alle Normen dar, aber ein Modell für andere Avantgardisten konnten diese Texte nicht werden.

Kurzum, einen von Vallejo ausgehenden Avantgardismus gibt es nicht, weder vor 1923 noch nachher. Da ist kein Manifest, auch keine beachtete Zeitschrift, ebensowenig eine Künstlergruppe, die als Movens für eine bestimmte avantgardistische Stoßrichtung und entsprechende Bekanntheit gesorgt hätten. Zwar hat es eine Zeitschrift gegeben, die César Vallejo zusammen mit seinem Freund Juan Larrea herausgegeben hat: *Favorables-Paris-Poemas*, mit nur zwei Heften im Juli und Oktober des Jahres 1926, doch sie vermochten allein schon des seltsamen Titels und der bescheidenen Verbreitung wegen nicht, Ausgangspunkt einer Bewegung oder auch nur Markierung eines avantgardistischen Standorts zu werden. Somit hat der frühe, effektive Avantgardismus Vallejos keinerlei terminologische Folgen und auch keine Nachfolge gekannt. Da zudem auch andere lateinamerikanische Dichter jener Zeit – man nennt sie bezeichnenderweise Postmodernisten, Saúl Yurkievich (1971) spricht sogar von den Begründern ("fundadores") – sich in deutlicher Eigenständigkeit und in verschiedene Richtungen von der selben modernistischen Tradition distanzieren, ohne daß jedesmal ein kollektiver Avantgardismus von ihnen begründet worden wäre, da schließlich Vallejo aus der Sicht der lateinamerikanischen Zeitgenossen durch seine freiwillige Expatriierung in weite Ferne gerückt war, ist seine Vereinzelung auch daher verständlich.

Auf der anderen Seite ist *Trilce* mehr als ein nur in ästhetischem Sinne avantgardistisches Buch. Der Peruaner Alberto Escobar sagt dazu folgendes:

In *Trilce* vollzieht sich ein dritter Bruch (nach der Entautomatisierung der modernistischen Rhetorik und nach einem neuen Verständnis der Funktion von Dichtung); der dritte und definitive Bruch besteht in der Ablehnung, zu der der Dichter, noch immer in Peru weilend, sich gegenüber seinem sozialen Umfeld und allen jenen Institutionen entschließt, die übereinstimmend dem künstlerischen Schaffen einen Wert aberkennen, so daß dieses keinen Ort und keinen Sinn findet in jener vom Leguía-Regime geprägten Gesellschaft, wo eine mimetische Literatur in nebensächlicher Funktion lustlos toleriert wurde von den immer spärlicher werdenden Zirkeln des Kleinbürgertums.<sup>9</sup>

Es handelt sich demnach, wenn wir Escobar folgen, selbst in *Trilce* um eine in gewissem Sinne engagierte Lyrik, um einen Protest gegen die Führungsschicht der peruanischen Gesellschaft, auch wenn dies

---

9 Escobar 1981, p. 24. (Deutsch vom Verfasser).

nie ausdrücklich gesagt wird. Gewiß sind da Spielereien, auch Clownerien, also Unernst zu finden, aber sie sind weder Fundament noch Daseinsgrund dieser Gedichte. Sie stellen zwar einen innovierenden, individuellen Avantgardismus dar, instrumentalisiert – wie gesagt – auf die Überwindung des obsoleten Modernismus, sie sind aber zugleich eine Aggression gegenüber einem materialistischen, geistlosen und minoritären Bürgertum. Eine solche Avantgarde, die Systemkritik in Form von Diskurskritik vorführte, konnte weder imitativ noch imitierbar sein. Wenn wir dies erkannt haben, so verstehen wir die Unabhängigkeitserklärung besser, die Vallejo in jenen Jahren, als er an *Trilce* arbeitete, seinem Freund Antenor Orrego gegenüber abgab:

Heute und vielleicht mehr denn je spüre ich, daß über mir eine bislang unbekannte, höchst heilige Auflage schwebt, der Auftrag, Mensch und Künstler zu sein, frei zu sein! Wenn ich jetzt nicht frei werde, so werde ich es nie sein.<sup>10</sup>

Insofern wir eine Poetik der Befreiung vor uns haben, handelt es sich auch um eine avantgardistische Poetik. Aber mühelos einzuordnen in einen literaturgeschichtlichen Parameter ist diese Dichtung keineswegs. Wir werden es weiter unten versuchen.

Als Vallejo sich am 17. Juni 1923 auf der "Oroya" einschiffte, um nach Europa zu reisen, hat er zwar Paris zum Ziel, aber nicht das Mekka der künstlerischen und literarischen Avantgarden, sondern vielmehr jene "zweite Heimat" aller kultivierten Menschen, jene Stadt, in die jeder Ruhelose pilgert, wenn er auf der Suche nach sich selber ist. Das Beste, was er dort findet, sind einige gute Freundschaften und der Kontakt mit einer Bewegung, die ihm vorübergehend die Illusion einer möglichen menschlichen Solidarität vermittelt: mit dem Surrealismus. Im September 1924 lernt Vallejo zufällig den spanischen Surrealisten Juan Larrea kennen. Aus dieser großmütigen Freundschaft – sie gaben zusammen die erwähnte Zeitschrift *Favorables-Paris-Poemas* heraus (1926) – sollte beim Spanier, der dann 1939 ins lateinamerikanische Exil ging, spontan die Bereitschaft entstehen, sich des Werks seines peruanischen Dichterfreundes anzunehmen.

---

10 Vallejo 1979, p. 286 (Deutsch vom Verfasser).

Er hat unter Hintanstellung seines eigenen Schaffens die schwierige Aufgabe übernommen, den gesamten – ebenso wichtigen wie unübersichtlichen – Nachlaß Vallejos zu edieren und hat zudem entscheidende Beiträge zu seiner Biographie veröffentlicht<sup>11</sup>. Die leidenschaftliche Loyalität und der gelegentlich auch zanksüchtige Eifer, mit dem sich Larrea fast ein ganzes Leben lang und besonders in seinem Exil – von 1956 bis zu seinem Tod im Juli 1980 lebte er in Córdoba, Argentinien – in den Dienst seines toten Freundes stellte, suchen ihresgleichen. In Spanien haben Larrea und andere Avantgardisten schon 1930 die 2. Auflage von *Trilce* herausgegeben. Vallejo jedoch hatte seine "trilcische" Phase längst hinter sich gelassen. Mit Peru und den traumatischen Erlebnissen seiner ersten dreißig Lebensjahre verband ihn höchstens noch der Briefkontakt mit Mariátegui, der Leitfigur des peruanischen Marxismus, und die "Crónicas", die er der Zeitschrift *Mundial* zusandte.

Diese oftmals tagebuchähnlichen "Chroniken" aus der ersten Pariser Zeit Vallejos lassen in der Tat den diesmal entschlossenen Übergang von der literarischen zur politischen Avantgarde, also zum Marxismus erkennen. Stephen Hart hat die kontroverse Frage nach Vallejos ideologischer Einstellung anhand von Vallejos Prosatexten näher untersucht<sup>12</sup>. Seine Schlußfolgerung läßt zur Hauptsache vier unterschiedliche Phasen in Vallejos Verhältnis zum Kommunismus erkennen, die sich alle erst in Europa einstellten: Zwischen 1925 und 1927 war es ein Revolutionarismus avantgardistischer Prägung, zwischen 1927 und 1929 ein Trotzismus, zwischen 1929 und 1931 ein Stalinismus und schließlich, zwischen 1936 und 1938 ein christlicher Kommunismus, ähnlich der späteren Befreiungstheologie von Gustavo Gutiérrez. Es fällt auf, daß sich diese politische Dissidenz, dieses gesellschaftliche Fortschrittsdenken bei Vallejo stets nur in seiner

---

11 In erster Linie ist Larreas Werkausgabe César Vallejo: *Poesía Completa*, Barcelona 1978: Barral, 932 pp. zu erwähnen. Ferner die in Córdoba (Arg.) herausgegebene Zeitschrift *Aula Vallejo* (Nº 1, 1961 – Nº 11/12/13, 1974). Über Larrea konsultiere man das Sonderheft von *Poesía*, Nº 20-21 (Madrid 1984); Robert Gurney: *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao 1985; sodann die Akten eines Larrea-Symposiums in San Sebastián (1984): Juan Manuel Díaz de Guereñu, (ed.): *Alamor de Larrea*, Valencia 1985: Ed. Pre-Textos; ferner Juan Larrea: *Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, ed. a cargo de E. Cordero de Cirio y J.M. Díaz de Guereñu, San Sebastián 1986.

12 Stephen Hart: "Was César Vallejo a communist? A fresh look at the old problem", in *Iberoromania*, 22 (1985) 106-133.

Prosa niederschlug und daß er dafür nie den Terminus Avantgarde gebrauchte. Bekanntlich finden wir nicht einmal in seinen aus politisch dramatischem Anlaß entstandenen Gedichten des Bürgerkriegs-Zyklus *España, aparta de mí este cáliz* eine auch nur annähernd als explizite politische Propaganda zu wertende Aussage. Auf die Rolle, die für die ideologischen Optionen Vallejos seine Reisen nach Spanien und Rußland gespielt haben, gehe ich hier nicht weiter ein.

Führen wir den biographischen Abriß noch kurz zu Ende: César Vallejos Aufenthalt in Paris war nach seiner Ausweisung illegal. Zusammen mit seiner Gefährtin Georgette lebte er unter kümmerlichsten Verhältnissen in einem kleinen Hotel des Montparnasse-Quartiers. Er widmete sich damals, erst damals, inkaischen Themen, aus indigenistischer Sicht. Da schreckte ihn im Juli 1936 der spanische Bürgerkrieg zutiefst auf. Er sah ein, daß eine aktive Teilnahme für ihn nicht möglich war und schrieb dann Mitte 1937 seine 15 ergreifenden Spaniengedichte, die von Manuel Altolaguirre noch im selben Jahr in Barcelona erstmals publiziert wurden. Gleichzeitig überarbeitete Vallejo seine ganze in Europa entstandene Lyrik, offenbar in der Absicht, eine endgültige Gesamtausgabe herzustellen. Doch dazu war es schon zu spät. Die von anderen so genannten *Poemas humanos* (1939) sollten zu einem postumen Werk werden. Im März 1938 befiel ihn ein rätselhaftes, nie genau diagnostiziertes Fieber. Die lange Agonie des "cholo peruano", wie er von seinen Freunden in Paris vertraulich genannt wurde, war nicht der Tod von irgendwem, es war der ohne Feilschen bezahlte Preis von einem, der über vierzig Jahre hin versucht hatte, sein Leben mit geistigen Gütern allein zu fristen. César Vallejo ist am 15. April 1938 gestorben.

Können wir in der Rückschau erklären, weshalb der Lauf dieses traurigen Lebens sich mit den literarischen Avantgarden offensichtlich nur marginal berührt hat? Es gibt eine Teilerklärung, die chronologisch und damit banal, dafür aber unbestreitbar ist: Sein lyrisches Werk ist zu einem großen Teil erst nach seinem Tod erschienen, zu einer Zeit also, als die ersten Avantgarden "historisch" geworden waren. Zudem ergaben sich, augenblicklich und anhaltend, Meinungsunterschiede über Titel, Anordnung und Wortlaut dieser Texte, namentlich zwischen Vallejos Witwe Georgette und Juan Larrea. Hinzu kam, daß angesichts der Verstreutheit und der Vereinzelung von Vallejos Lyrikproduktion nach *Trilce* mancherorts die Meinung

vorherrschte, er sei auf seiner Gratwanderung zwischen Dichten und Schweigen<sup>13</sup> in den Abgrund des Schweigens gestürzt und endgültig verstummt<sup>14</sup>.

Gewiß gibt es jedoch tiefere Gründe als die Editionsfrage für die Schwierigkeit, Vallejo im Panorama der Avantgarden zu orten. Das Leben, das wir eben kurz geschildert haben, war ja reich an Wenden, Brüchen, Aufruhr. Schon seine Abkehr von Peru war das Ergebnis einer Reihe von Oppositionen: Gegen die Oligarchien in der Provinz wie in der Hauptstadt, gegen die Pharisäer und Krämer, gegen die korrupten Behörden, gegen die ausbeutenden Wirtschaftsmächte. Zudem war sein Abschied von Peru mit Sicherheit die Folge seines Überdresses angesichts eines Landes, das kulturell wie politisch ohne jede Hoffnung zur Rückständigkeit verurteilt schien und innerhalb des etablierten Systems dem Intellektuellen keine andere Rolle zugestand als die des Bohémien, ihn so zu einer Scheinexistenz ohne echte gesellschaftliche Funktion verurteilte. Noch immer mutet es uns seltsam an – ich sagte es schon –, daß diese in Wort und Tat umgesetzte Aversion gegen ein gesellschaftliches System Vallejo nicht früher, sondern erst gegen Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre zu einer artikulierten politischen Opposition geführt hat. Und auch diese Zuwendung zum Marxismus sollte in eine Enttäuschung münden. Vielleicht kann all dies erklärt werden durch die Tatsache, daß César Vallejo sein im Grunde romantisches Idearium nie vollends hat überwinden können.

Wichtiger ist in unserem Zusammenhang, daß Vallejo trotz seines Widerstandswillens gegen die kapitalistische Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung nicht an einen effektiven Aktivismus, an ein konkretes Engagement in der Literatur zu glauben vermochte. Jean Franco hat am erwähnten Symposium in Los Angeles einen aufschlußreichen Vergleich angestellt zwischen Albertis Gedicht

---

13 Vgl. dazu Jean Franco, 1976.

14 Eine leidenschaftslose Beurteilung dieser traurigen Editions Geschichte gibt uns z.B. José Miguel Oviedo im Eröffnungsvortrag des von ihm organisierten internationalen Symposiums "Vallejo y España", Los Angeles, 8./9. April 1988. Die zehn Referate sind alle in *Hispania*, 72, 1 (März 1989) erschienen und als gesammelter Sonderdruck von 77 Seiten erhältlich: Oviedo 1989. Darin vom Herausgeber "Vallejo cincuenta años después", pp. 9-12. Nach der Werkausgabe der Biblioteca Ayacucho (Vallejo 1979) ist eine weitere kritische erschienen, herausgegeben von Américo Ferrari (1988) in der anspruchsvollen Reihe Archives (Paris/Madrid).

"S.O.S." und Vallejos "Parado en una piedra". Sie kommt dabei zu dem Schluß, ein individueller Aktivismus sei für Vallejo deshalb nicht in Frage gekommen, weil er dessen Heroismus als unnütz erkannt habe für die Herbeiführung eines neuen Zustands der Weltgesellschaft<sup>15</sup>. Seine weiter gesteckten Ziele am Horizont einer neuen, von Liebe und Brüderlichkeit geprägten Menschlichkeit wollte Vallejo in Demut und mit Vernunft, also auch mit Geduld herbeiführen. Darin unterscheidet er sich grundsätzlich von der mit Ungeduld und auf einen unmittelbaren Effekt hin agierenden Avantgarde.

Es wäre indessen falsch, in dieser Position Vallejos auch eine Resignation zu erkennen. Der profunde Widerspruch zwischen dem Willen zum Widerstand und einem auf den literarischen Ausdruck beschränkten Aktivismus hat Vallejo zu einer ganz besonderen, nur ihm eigenen Form der poetischen Subversion geführt. Sie wurde sein Lösungsansatz für das uralte Problem des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben. Mitten in einer nicht nur weltwirtschaftlichen, sondern sehr persönlichen Krise hat Vallejo diesem Problem eine Glosse in der Zeitung "El Comercio" in Lima gewidmet (6. Mai 1929). Für ihn, so sagt er dort, sei die Kunst eine Transsubstantiation der Lebenswirklichkeit und folglich deren Verwandlung. Die Schranken zwischen Leben und Kunst als inexistent zu verkünden, wie einige Surrealisten [Breton] es damals wollten, war für Vallejo eine zu einfache Lösung. In seinem Spätwerk, wo sich Vallejo endgültig als ein großer Erneuerer der Lyrik offenbaren sollte, jenseits schon von allen erprobten Avantgardismen, finden wir die konkrete Antwort auf dieses Dilemma. Der Provinzler Vallejo kam nicht in die strudelnden Gewässer der Avantgarden aus Gründen der ästhetischen Innovation oder der Originalitätshascherei, sondern weil auch er, wie die Romantiker, den Zwiespalt zwischen seinen Sehnsüchten und der Wirklichkeit nicht aushielt. An die Stelle avantgardistischer Destruktion jedoch traten bei ihm die raffiniert hinter seiner Lebensalltäglichkeit maskierten Visionen.

Trotz dieser grundsätzlichen Abseitsstellung Vallejos gegenüber der Avantgarde dürfte ein Versuch interessant sein, ihn im literaturgeschichtlichen Panorama annähernd zu situieren. Niemand, weder in Peru noch in Frankreich, auch die europäische Avantgarde nicht,

---

15 Cf. Jean Franco: "Vallejo and the Crisis of the Thirties", in Oviedo 1989, pp. 42-48.

mit der Ausnahme Larreas und der Spanier, hatte das Innovative an Vallejos bis 1937 veröffentlichter Lyrik erkannt. Zugegeben und wie gesagt: Die am stärksten erneuerte Lyrik ist erst kurz vor seinem Tod (*España, aparta de mí este cáliz*, 1937) oder postum (*Poemas humanos*, 1939) erschienen, wobei die spanische Erstausgabe der Bürgerkriegsgedichte in jenen Katastrophenjahren kaum Verbreitung fand. Hinzu kommt, daß die äußerst eigenständige Art der dichterischen Innovation Vallejos, die unscheinbarer und dabei radikaler, jedenfalls anders geartet war als bei den übrigen Avantgarden, als solche gar nicht gleich erkannt wurde. Octavio Paz z.B., als er seine brillante Synthese der Modernität und der Avantgarden niederschrieb (*Los hijos del limo*, 1974), gibt zwar einige Orientierungskriterien, spricht dabei aber nur sporadisch von Vallejo, indem er ihn zum sogenannten "mundonovismo" zählt und ihn so den im kritischen Sinne Kosmopoliten genannten Pound und Huidobro gegenüberstellt: "Ein Kosmopolitismus zu Beginn, der wenig später auch seine Negation hervorbringen sollte: den Amerikanismus [mundonovismo] von Williams und den von Vallejo", wobei Paz auf die autochthone Originalität des Peruaners hinweist.

In der Tat ist der Fall Vallejo und die Frage seiner Beziehungen zu den historischen und kosmopolitischen Avantgarden höchst aufschlußreich. Wir können es heute in der Rückschau viel deutlicher wahrnehmen als damals. Der Hauptgrund für eine neue Einschätzung beruht meines Erachtens auf dem Wandel, der in den Beziehungen zwischen Lateinamerika und der Alten Welt seit etwa 1950 eingetreten ist. Die ästhetische Neuerung, die Vallejo in Abhebung gegenüber dem Modernismo, gegenüber der europäischen Moderne und schließlich auch gegenüber den kosmopolitischen Avantgarden seiner eigenen Zeit versucht hat, konnte damals schon deshalb weder vom Publikum noch von der Kritik wahrgenommen werden, weil beide – selbst in Peru – noch im traditionellen Eurozentrismus befangen waren. Die Innovationserwartung war auf den von Vallejo angestrebten Horizont nicht eingestellt. So fehlte damals das inzwischen mühsam erarbeitete kritische und theoretische Werkzeug zur Erfassung der Novität bei Vallejo. Darin ist auch der Grund zu suchen für die nicht nur existentielle, sondern auch ästhetische Vereinzelung Vallejos in Europa. Die günstige Aufnahme, die er in Spanien schon früh erfuhr, hatte sowohl sprachliche wie persönliche, ideologische und historische (Bürgerkrieg) Gründe. Dennoch hat selbst der da-



mals am besten orientierte spanischsprachige Kritiker, Guillermo de Torre (1925), in seinem berühmt gewordenen Buch über die europäischen Avantgarden die Besonderheit Vallejos nicht erfaßt, auch nicht rückblickend, in der überarbeiteten Neuausgabe von 1965.

Mit dieser Alterität Vallejos korreliert die Tatsache, daß er seinerseits an den Avantgarden viel auszusetzen hatte, wie aus zahlreichen Äußerungen hervorgeht. Wie wenig Vallejo nach vier Jahren Aufenthalt in Paris von den ästhetischen Avantgardismen, namentlich auch von ihren lateinamerikanischen Ablegern hielt, geht aus dem ebenso polemischen wie prophetischen Artikel hervor, den er am 7. Mai 1927 in *Variedades* veröffentlicht hat. Daraus nur einige Sätze:

Die gegenwärtige Generation Amerikas geht nicht minder in die Irre als die vorausgegangenen. Sie ist ebenso rhetorisch, ihr geht gleichermaßen die geistige Redlichkeit ab wie den früheren Generationen, von denen sie sich abwendet. Ich erhebe meine Stimme und klage meine Generation an wegen ihres Unvermögens, einen eigenen Geist zu schaffen oder zu verwirklichen, einen Geist zu erschaffen aus Wahrheit, aus Leben, letztlich aus gesunder und authentisch menschlicher Inspiration. [...]

Es gibt einen Ton der Menschlichkeit, ein lebendiges und aufrichtiges Pulsen, dem der Künstler zuneigen soll, durch welche Disziplinen, Theorien oder Schaffensprozesse hindurch auch immer. Stellt sich diese Emotion trocken, natürlich und unverfälscht, d.h. übermächtig und unvergänglich ein, so sind die Zwänge des Stils, der Manier, des Verfahrens usw. ohne Bedeutung.<sup>16</sup>

Aus einem solchen Zitat geht deutlich hervor, wie früh Vallejo zu der zeitgenössischen Dichtung in Europa wie in Amerika auf Distanz ging. Erst mit der Zeit, als die Ernüchterung angesichts der Gaukeleien mancher Avantgarden allgemein wurde, trat die Besonderheit Vallejos zutage und wurde nun nicht mehr in einem "kosmopolitischen" (d.h. eurozentrischen) Kulturkontext gesehen, sondern als ein Amerikanismus, der auch der übrigen Welt etwas zu sagen hatte. All dies hat dazu beigetragen, daß César Vallejo zu einem Kasus geworden ist, den man außerhalb der historischen Avantgarden zu betrachten und zu beurteilen hat. Als nach seinem Tode die in Europa entstandenen Dichtungen endlich zugänglich wurden, war eine zögernde Rezeption denn auch die logische Konsequenz der daraus ersichtlichen Distanzierung.

---

16 Der spanische Text ist bequem zugänglich in Angel Flores 1971, Bd. I, pp. 78 und 80. (Deutsch vom Verf.).

Wenigen war es zeitgenössisch vergönnt, den gewissermaßen tektonischen Bruch gegenüber den in der westlichen Welt dominanten Poetiken zu erkennen. Vallejo stellt seltsamerweise in einem literaturgeschichtlichen Panorama Lateinamerikas, wie es etwa von Octavio Paz im erwähnten Essayband *Los hijos del limo* skizziert wird, einen vorausgreifenden Anachronismus dar. Paz entwirft (p. 194) darin eine Phase der "poesía de la postvanguardia", zu der er sich selber rechnet. Und überraschenderweise treffen die diese Post-Avantgarde definierenden poetologischen Kriterien weitestgehend auch auf den viel älteren Vallejo zu<sup>17</sup>. In der Tat – und das erkennen wir heute deutlicher als es damals möglich war – kann man in Vallejos Lyrik einen Versuch erkennen, gewissermaßen abstrakte Poesie zu schreiben. Im Unterschied zur konkreten Poesie, die auf visuelle Zeichen zurückgreift, um so mit den Semantemen ein Kombinations- und Verwirrspiel zu betreiben, gelingt es Vallejo, Umgangssprachliches mittels geschickter Strukturbrüche und unvermittelter Übergänge von einer Referenzebene auf eine andere ins Abstrakte zu verfremden. Die Hintergründigkeit dieses Verfahrens zeugt von beachtlicher Kühnheit und großer Originalität. Das Erstaunlichste dabei ist, daß Vallejo mit einer so stark gebrochenen Dichtungssprache stets eine (wenigstens emotive) Kommunikation zu erhalten vermochte. Es ist wohl kaum übertrieben, dabei von einem Paradigmenwechsel zu sprechen, denn keiner unter allen Avantgardisten der Universalliteratur hat eine so radikale, den Sprachgebrauch revolutionierende Neuerung eingeführt. Vallejo hat mitten in den historischen Avantgarden und im Anschluß an sie einen ähnlichen Wandel herbeigeführt wie Rimbaud, Mallarmé, Rubén Darío und Apollinaire zu ihrer Zeit.

Wir dürfen aus dem Gesagten schließen, daß Vallejo im Parameter des Avantgardismus überhaupt nicht richtig zu situieren ist. Zwar finden wir einerseits im Bereich seiner existentiellen Optionen ein uneingeschränktes, politisch oftmals auch naives Engagement. Andererseits finden wir in keinem seiner poetischen Texte – seine Dramen müssen wir hier ausnehmen – eine manifeste ideologische Botschaft und ebensowenig thematisiert er revolutionären Heroismus oder vordergründig sichtbares soziales Elend, wie in der herkömm-

---

17 Vgl. dazu Siebenmann, zit. in Anm. 3.

lichen engagierten Dichtung üblich. Vielmehr finden wir in Vallejos Spätlyrik in großer Variation emotionale Impulse, die fast immer ausmünden in ein Gefühl der leidenden, visionären und beschwörenden Barmherzigkeit, des Leidens am selbstverschuldeten Menschenlos. Sehen wir näher zu, so enthüllen die bestechend unrhetorischen Gedichte, das erwähnte Amalgam unterschiedlicher Stile, die bewußt gemischte Tongebung und die kühne Syntax der Spätgedichte ihre Funktion immer deutlicher: Sie entspringen nicht einer oratorischen Persuasions-Strategie, auch nicht kunstfertigen Wirkungsabsichten, die den Leser/Hörer beeindrucken sollen, sie streben auch nicht mehr die Destruktion irgend eines vorherrschenden Avantgardismus oder einer anderen literarischen Tradition an. Die Strategien seines Ausdrucks sind vielmehr die Folge seines verzweiferten Willens, in einer Sprache, die über jeden Zweifel an ihrer Authentizität erhaben ist, elementare Wahrheiten über Leben, Zusammenleben, Sterben und Überleben auszusagen, wobei er diese Grundwahrheiten aus Tiefen heraufholt, wo der Schutt der Kultur und der Geschichte sie zugedeckt hatte.

Schließen wir mit der Erkenntnis, daß beide Avantgarden, die politische und die literarische, bei Vallejo thematisiert werden, daß ihr Widerspiel sogar Gegenstand eines berühmten Essays geworden ist, des oben erwähnten *El arte y la revolución*<sup>18</sup>. Aber es sind für Vallejo zwei Ebenen, die er von 1923 an immer deutlicher unterscheidet. So vehement er sich in seinen Essays und Chroniken für verschiedene Formen des Marxismus engagiert hat, so wenig verstand er seine poetische "Revolution" als politisch. Wir sind zur Einsicht gekommen, daß der Begriff Avantgarde für den Fall Vallejo schlechterdings untauglich ist, denn er fußt auf der Metapher eines linearen, auf einen Fortschritt hin zielenden Zeitverlaufs. Ein solcher Parameter ist für die Situierung Vallejos ungeeignet, denn mit den Kategorien des Vorher-Nachher und mit den Kriterien kultureller Emulation oder Rivalität kommen wir ihm nicht bei. Vallejo kann man mit Begriffen der Abfolge, des Sukzessiven nicht orten. Wir können ihn in einem unter Literaturwissenschaftlern wenig üblichen Kontext besser fassen, nämlich im Parameter der Andersheit, der Alterität, der singularen Differenz.

---

18 Entstanden zwischen 1929 und 1931, erst 1973 unter diesem Titel erschienen, Lima: Mosca Azul.

## LITERATURVERZEICHNIS

Ballón Aguirre, Enrique

1985 *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*. México: UNAM.

Beutler, Gisela / Alejandro Losada (Hgg.)

1981 *César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin* (7.-9. Juni 1979). Tübingen: Niemeyer (Beiheft 1 zu *Iberoromania*).

Böhringer, Hannes

1978 "Avantgarde – Geschichten einer Metapher". In *Archiv für Begriffsgeschichte*, 22/1: 90-114.

Escobar, Alberto

1981 "Lecturas de Vallejo: mitificación y desmitificación". In Beutler/Losada 1981, S. 19-40.

Ferrari, Américo

1972 *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Avila.

[1974]

Flores, Angel (Hg.)

1971 *Aproximaciones a César Vallejo*. 2 Bde., New York: Las Américas Publishing Company.

Forster, Merlin H.

1975 "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology". In Merlin H. Forster (Hg.): *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, Urbana: University of Illinois Press, S. 12-50.

Franco, Jean

1984 *César Vallejo. The dialectics of poetry and silence*. Cambridge, London: Cambridge University Press.

Müller-Bergh, Klaus

1983 *Poesía de vanguardia y contemporánea. Literatura hispanoamericana en imágenes*. Madrid: La Muralla.

Neale-Silva, Eduardo

1975 *César Vallejo en su fase trléica*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Oviedo, José Miguel (Hg.)

1989 *Simposio internacional "Vallejo y España"*. Los Angeles: Department of Spanish and Portuguese, University of Southern California.

Paz, Octavio

1974 *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

Siebenmann, Gustav

- 1984 "El concepto de 'vanguardia' en las literaturas hispánicas". In *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Bd. V, S. 345-358. Ebenfalls in Siebenmann 1988b, S. 75-87.
- 1988a "Eine Hinführung zu César Vallejo (1892-1938)". In Beutler/Losada 1981, S. 1-14. Spanische Fassung davon in Siebenmann 1988b, S. 130-146.
- 1988b *Ensayos de literatura hispanoamericana*. Madrid: Taurus.
- 1989 *Essays zur spanischen Literatur*. Frankfurt/M.: Vervuert.

Torre, Guillermo de

- 1965 *Historia de las literaturas de vanguardia* (erstmals Madrid 1925). Madrid: Guadarrama (stark veränderte Neuauflage 1965; 3. Aufl. in 3 Bden. 1974).

Vallejo, César

- 1979 *Obra poética completa*. Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre. Caracas: Biblioteca Ayacucho, vol. 58.
- 1988 *Obra poética*. Edición crítica. Américo Ferrari, coordinador. Paris/Madrid: Colección Archivos, 4.

Verani, Hugo

- 1986 *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifestos, Proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni.

Yurkievich, Saúl

- 1973 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. 2. Aufl., Barcelona: Seix Barral.

## RESUMEN

Antes de entrar en nuestra meditación acerca del vanguardismo de César Vallejo (versión alemana y modificada de mi ensayo publicado in *Hispania*. Cf. nota 3) me permito hacer dos digresiones: La primera es una retrospectiva sobre la problemática del término 'vanguardia'; la segunda es una recordatoria biográfica, de la cual se desprende de qué manera Vallejo trataba de compaginar sus actitudes ideológicas con sus opciones literarias. En efecto, cabe preguntarse cómo un provinciano del norte del Perú pudo llegar a ser uno de los más originales y más radicales vanguardistas de la literatura universal, sin que en su obra se manifestasen la pertenencia inequívoca o la adhesión teórica a una de las vanguardias históricas. Se recuerdan las influencias reconocidas y manifiestas en el primer tiempo creativo de Vallejo: romanticismo y simbolismo francés, modernismo hispánico, ruptura e innovación en el campo ideológico. Luego se examinan *Los heraldos negros* y *Trilce* en la perspectiva de la innovación vanguardista contemporánea, destacándose en ambos libros la consecuente y sistemática tentativa del poeta de liberarse del modernismo hispánico. Precisamente por su renovación personalísima *Trilce* no pudo ser modelo para nadie ni formar secuelas imitadoras. La "fase tríllica" (Neale Silva) es privativa de Vallejo. Antes de abandonar el Perú definitivamente, en junio de 1923, Vallejo afirma su "obligación sacratísima de hombre y de artista, de ser libre". En efecto, aunque tanto los dos libros primerizas del poeta peruano cuanto luego el poemario *España, aparta de mí este cáliz* y los *Poemas humanos* (póstumos) son indiscutiblemente obras radicalmente renovadoras, no son definitivamente ubicables en el parámetro de las vanguardias históricas. Una de las posibles explicaciones de este fenómeno es el hecho de ser póstuma la mayor parte de su importante obra parisina. Pero hay más: las barreras entre vida y arte no podían ser, para Vallejo, inexistentes, según postulaba el teorema de Breton. Al contrario, el vanguardismo de Vallejo surge precisamente de ese profundo divorcio entre sus aspiraciones y la realidad. La contradicción entre la ideología evidentemente marxista de Vallejo y la ausencia de cualquier activismo denotativo en sus poemas la explica Jean Franco en un interesante parangón entre el poema de Alberti "S.O.S." y el vallejiano "Parado en una piedra", llegando a la conclusión de que el activismo comprometido le parecía inútil a Vallejo, quien

por aquellas alturas había llegado a considerar semejante heroísmo como inútil para la transformación de la humanidad hacia un reino de fraternidad y amor. Las ambiciones de las vanguardias estéticas quedaban todas cortas ante semejantes ambiciones. Finalmente preguntamos cómo los historiadores de las vanguardias tratan de situar al poeta peruano. El resultado es que la crítica, del lado de acá como del lado de allá, quedaba aún eurocentrista, de modo que la innovación de la poesía de Vallejo no pudo ser percibida, falta de criterios teóricos y de términos de comparación. La distancia que a su vez Vallejo tomó frente a la poesía contemporánea, tanto en Europa cuanto en América, resulta obvia. La peculiaridad de la poesía vallejiiana sólo pudo advertirse de veras una vez que la crítica logró separarse de la visión "cosmopolita" (vale decir eurocéntrica), para descubrir luego en ella un americanismo cultural con nuevos mensajes para el resto del mundo. La conclusión es que el parámetro de las vanguardias históricas resulta ser inservible para captar y situar la poesía de Vallejo y que hay que inscribirla en la categoría de la alteridad, de la diferencia singular.